

Difícil diminuto: midiendo el impacto de la microficción en el contexto de una tipología general de lo micromediático

Rike Bolte
Universität Osnabrück

1. Introducción

En los años ochenta del siglo xx, Italo Calvino prevé, entre las opciones para una literatura del futuro, la *leggerezza*, la *rapidità*, la *esattezza*, la *visibilità*, y la *molteplicità* (Calvino 1988); aproximadamente una década después, Espen Aarseth expone su teoría de la literatura ergódica (Aarseth 1997).¹ La publicación de estas posiciones teóricas augurales y sintomáticas de una modernidad sustancialmente determinada por la hipertextualidad, coinciden a su vez con la creciente aprobación de un género literario de envergadura material reducida pero de gran efecto, que ante todo en el mundo hispánico² impulsa una profusa inventarización crítica: la microficción.

Este artículo no indagará en la historia de este género –iniciada con el grafito y la epigrafía y puesta al día con la microficción moderna de las escrituras vanguardistas y posmodernas–, ni en sus características temáticas o poético-retóricas. Su propósito es más bien seguir algunas observaciones provenientes de la ciencias de la comunicación, que pueden ser relacionadas con las suposiciones de Calvino y Aarseth, entre otros, y verificar si el impacto literario que produce la microficción es parecido al impacto me-

1 El concepto de la ergodicidad proviene de la física. En el mundo literario significa la participación que realiza el lector/la lectora en la producción estructural de un texto y el camino (trabajoso, paso por paso) que recorre la lectura. “Ergódico” viene del griego y quiere decir obra y camino.

2 Gracias a las obras de Cortázar y Borges, pero sin ser definido como tal, el género encuentra tempranos maestros que se publican también exitosamente en Europa; en los años ochenta la microficción se da a conocer en Estados Unidos. Al mismo tiempo en Hispanoamérica la aparición de las primeras antologías hace que el fenómeno se asiente, el género cobre más y más relieve y se inicie el debate sobre su denominación. Para un panorama con exhaustivas crono-bibliografías, exposiciones terminológicas y observaciones conceptuales valiosas, cf. Lagmanovich (2006) o Zavala (2005).

diático más general que se suele identificar como “micro”. A continuación se averiguará sobre las estrategias que, en comparación con las escalas mediáticas de los macro o monomedios,³ parecerían tener menos visibilidad, pero en definitiva, y como demuestran también los efectos en el mercado (p.ej. las estrategias de marketing viral), son muy influyentes. El artículo dará una orientación acerca de la definición y el funcionamiento de los micromedios y de su micro-impacto; además preguntará si la microficción puede ser medida según estos mismos parámetros y si el intento de medirla es, a su vez, adecuado a su medida.

2. Los nano- o micromedios: su unidad de medida

Se conoce como nano- o micromedio, a todo medio focalizante de reducida escala que con gran efecto y eficiencia se dirige a un público “prosumidor” y es difundido de forma tanto digital como análoga. Los micro- o nanomedios se generaron y adquirieron importancia con el surgimiento de los nuevos movimientos sociales y sus respectivas redes virtuales. Juegan un papel importante en los círculos de escaso presupuesto, y se adecúan a los intereses específicos de cada grupo social. En concreto, hablamos de medios de información verbal, acústica o visual en formato comprimido: blogs, *netcasts*, tuits, mensajes de texto en la telefonía móvil, pero también de aquellos que tienen un soporte convencional/material como los volantes o los *fanzines*.

Los términos “nanomedio” y “micromedio”, que –aunque no sea del todo correcto, ya que lo nano es más pequeño –son a menudo utilizados como sinónimos, remiten a los prefijos definidos por la Oficina Internacional de Pesos y Medidas (Bureau International des Poids et Mesures, BIPM).⁴ Las dos nociones fueron adaptadas para las Ciencias de la Comuni-

3 Como monomedio se entiende el medio de comunicación analógico que se sirve únicamente de un soporte de fijación y representación –la televisión, la radio, el diario.

4 El BIPM es la institución mundial de coordinación de la metrología fundada en 1875, situada en las afueras de París. Su objetivo es asegurar la uniformidad de las medidas en todo el mundo –preocupación de cierta trayectoria histórica consolidada en el siglo XVI y radicalizada con la revolución industrial. El BIPM tiene bajo su autoría la publicación del Sistema Internacional de Unidades (SI Brochure), donde se encuentra el alistado de prefijos de múltiplos y submúltiplos decimales, entre ellos “micro” y “nano”. Cf. <http://www.bipm.org/utls/common/pdf/si_brochure_8_en.pdf> (15.04.2013). Ante todo p. 121.

cación por John D.H. Downing y Mojca Pajnik, autores que expresaron la esperanza de que “la gente empiece a comprender el enorme impacto que las nanotecnologías suponen en nuestro mundo actual”. Downing y Pajnik señalaron la necesidad de desembarazarse de “la obsesión con el poder de los grandes medios de comunicación” (Downing 2010: 1).

También Ottmar Ette recurre al prefijo “nano” (Ette 2008) cuando reclama la inspección del fenómeno microficcional por una ciencia literaria entrelazada con las ciencias exactas, o nanométricas⁵, y además enfatiza el principio de lo fractal.⁶ Los formatos textuales a escala reducida, así arguye Ette, no son invisibles, sino que representan, al contrario, una huella potente como la de los mundos investigados por la nanometrología. Pareciera oportuno cuestionar si lo micro o nano automáticamente tiene que contener lo macro. Ette señala que en la nanofilología todo está en juego (“Es geht der Nanophilologie ums Ganze”, Ette 2008: 1), subrayando con ello la categoría de lo total (o de una totalidad) en su dialéctica con lo singular. Justamente esta suposición lleva a uno de los aspectos de investigación más básicos y fascinantes de lo micro o nanomediático: la pregunta sobre si los micro o nanomedios, entre ellos los literarios, conforman las partes de un todo que debe ser mirado desde un punto de vista holístico, o si una posición reduccionista para una crítica de lo micromediático es más adecuada. Esta duda no solamente concierne al axioma de la superioridad del todo sobre la suma de sus partes, sino propone también la pregunta acerca de si el todo representa un estado pre-analítico. La producción de micro- o nanomedios en la literatura –y en otros terrenos de la comunicación–, sigue por un lado, según nuestro entender, la regla de lo recursivo (al orientarse

5 “Nano” deriva del latín *nanu* o del griego *nannos* y significa “enano”. Richard Feynman fue el primero en referirse a las posibilidades de la nanociencia y la nanotecnología. Hoy día la nanotecnología es un campo de las ciencias aplicadas que se dedica al control y a la manipulación de la materia a una escala menor que un micrómetro, y en especial a la escala de los nanómetros.

6 Lo fractal (de uso subst. y adj., derivado de lat. *fractus*, quebrado) es un término de la matemática geométrica, pero diferente a la geometría tradicional. Su determinación ha sido protagonizada por Benoît Mandelbrot. Lo fractal se refiere a conjuntos geométricos cuya dimensionalidad es difícil de definir; algunos conjuntos fractales (autosimilares o cuasiautosimilares) presentan una misma forma que el todo, pero a otra escala y con ciertas divergencias formales (Mandelbrot 1993; y el Blog *third.apex.to:fractovia*: “La naturaleza de los fractales”, <http://www.fractovia.org/art/es/what_es1.shtml> (17.04.2013). Existe el arte fractal, cuyo campo más llamativo es el visual y el musical; ambos son impulsados por las dinámicas de un crecimiento que, según la teoría del caos, parte de que de un orden establecido se desprenden siempre nuevas formas que aumentan la complejidad del todo.

hacia los grandes modelos mediales o literarios), por el otro se caracteriza por una singular variación analítica y lúdica.

Con Downing, cabe precisar que el nano- y micromedio⁷ responde a los grandes y potentes medios de comunicación masiva –la televisión, la prensa, la radio–, pero igualmente debe su propia existencia al creciente desarrollo de las tecnologías de comunicación a gran escala. No obstante, el micromedio toma una posición contrahegemónica o contrainformativa⁸ y por consecuencia es capaz de fomentar un contrapúblico (Fraser 1990, 1997). Esta convicción es optimista, si se toma en consideración que desde hace tiempo el mercado convencional también se sirve de estrategias micromediáticas. Las empresas comerciales aplican en gran medida el marketing viral, es decir, que se sirven de estrategias interruptivas, lanzando informaciones comprimidas e inclusive aptas para una participación del destinatario.⁹

Pero en momentos de crisis (política, social, económica), se hace sin duda patente el estatus comunitario de los micromedios; en situaciones de movilización civil adquieren un valor único –efecto que aumenta su uso y su popularidad. Por tal motivo, y con el fin de hacer una doble prueba de fuerza de lo micro, queremos transferir algunas de las características de lo micromediático a la microficción. Para ello profundizaremos un tanto más en el “océano” en el cual se desarrollaron los micromedios, y propondremos un catálogo de características que ayudarán a captar el impacto de esta unidad de medida para el mundo literario.

7 A continuación nos abstendremos de nombrar siempre ambos prefijos, y optamos por “micro”, como concepto general.

8 “Contrainformación” significa una práctica de información no oficial y en muchos casos minoritaria que aspira a llenar las lagunas de información creadas por los medios masivos de comunicación. Su existencia se debe a que éstos por tener que ofrecer una suma de noticias globales no pueden prestarle igual atención a los fenómenos ya por razones sociales menos visibles y a que además dependen de las decisiones niveladoras o negadoras impartidas por las esferas del poder (Rodríguez Esperón/Vinelli 2004).

9 La lógica publicitaria en su versión tradicional se caracteriza por una gran asimetría y una organización *top down* (que va desde arriba hacia abajo). La lógica del Web 2.0, y sus implicaciones micromediáticas, como también la influencia de un supuesto contrapúblico, ponen en camino un principio más bien *bottom up* (abajo > arriba). *Top down* y *bottom up* son métodos de procesamiento informático y como tales analizados por las ciencias de la información; su mención más extendida ocurre también en otras ciencias sociales.

3. Navegando en el océano de la Web 2.0: la *Schwarmintelligenz* (inteligencia colectiva) y las aguas de los micromedios

La Web 2.0 facilita la publicación y la difusión de productos colectivos realizados por los usuarios. Su interactividad o intercreatividad —que es la diferencia sustancial de la Web 1.0—, dejó atrás el principio de que pocos operadores decidan sobre un funcionamiento más bien estático de la red. Desde que la Web 2.0 puso en función a diversos sistemas de *content management* que posibilitan una descentralización del mantenimiento informativo, nació un *pool* digital agendado por el *prosumer*, de acceso puntual y personal. Y una vez que fue ganando terreno este principio del *user generated content* atendido de forma cuantitativa como cualitativa por el prosumidor, la red recibe impulsos subjetivos y, como sabemos por *facebook*, en uno que otro caso también bastante privados. La colectivización que resulta de esta evolución, puede ser tomada como metonimia de un cambio paradigmático más global de las prácticas comunicacionales y mediáticas, porque en ella se alterna la comunicación *one way* (del televisor al consumidor) o *two way* (del teléfono), hacia una red de *interfaces* digitales que superan en gran medida a los dispositivos de entrada y salida “primitivos”.¹⁰ De tal forma, la Web es procesadora de un nuevo tipo de acercamiento comunicacional que conlleva una virtualización y una hipertextualización del contacto y de los canales. En este transcurso, también los documentos viven una transformación: el documento digitalizado se desprende progresivamente del monomedio, adquiriendo una totalidad que un soporte material, y menos uno singular, no puede abarcar. Inclusive en el caso de documentos más aislables, ha de admitirse que la Web 2.0 por sus opciones de autopublicación y del *mash up* (la recombinación de contenidos puestos a disposición por los usuarios), abre sus puertas a la inteligencia colectiva, a la *Schwarmintelligenz*.¹¹ Esto implica que los usuarios entran en un intercambio acerca de su actividad y que conforme a esto sean menos influenciables (Sivera Bello 2008: 44). La creciente interconectividad, empero, también da motivos para diagnosticar un aumento del caos o una aparentemente inabarcable fragmentación —o simplemente un *overload* informativo. En el contexto de este gran escenario virtual de doble

10 Entre los dispositivos de entrada y salida primitivos se cuentan la pantalla o el *mouse*.

11 Traducido literalmente, *Schwarmintelligenz* quiere decir inteligencia de bandada, enjambre o cardumen.

efecto, es oportuno tener en cuenta que la red es el gran “ecualizador” de los medios en su totalidad (Sivera Bello 2008: 46), que refleja las estrategias convencionales del mercado y, además, las intensifica. No obstante, Sivera Bello advierte que una comunicación exitosa necesita menos del *top down* que del *bottom up*.¹² Esto quiere decir que el mensaje no sea tanto dictado por un autor, sino que ante todo le (cor)responda al destinatario, y que en el caso ideal “debe de despertar un impulso” (Sivera Bello 2008: 46). Asimismo, la autora destaca que es “la gente” la que hace al medio –y es el medio–, y en estas condiciones “se mueve como pez por las aguas de los micromedios” como también “por aquellas de los medios masivos” (Sivera Bello 2008: 46). En suma: si los medios masivos de comunicación son los mensajes y a la vez se conjugan con los prosumidores, los micromedios –que también son la gente, para ser más exactos: que tanto más son la gente, si seguimos el tenor de los estudios referidos a la temática– serían los “mensajitos”, los SMS o tuits, cuya característica central es la de tener un impacto muy exacto, y una especial habilidad de insertarse en la fluidez de la telefonía móvil o de la red.

Para hablar del micromedio literario, vale destacar que la microficción sin lugar a duda está experimentando un *updating* digital y que saca provecho de muchos de los aspectos mencionados. Pero también hay que considerar que el género conforma la “larga estela” (Anderson 2006)¹³ del macro-espacio literario. ¿Esto quiere decir que a su vez es un objeto y un producto de la *Schwarmintelligenz*? Para poder responder a esta pregunta, ahondaremos en algunos otros puntos que caracterizan al mundo micromediático.

4. El micro-impacto: Denominaciones y características micromediáticas

El catálogo que queremos proponer para la identificación de lo micromediático en la literatura se enlaza con las definiciones de lo micromediático en el campo de las comunidades expresadas por Downing que, en primer

¹² Véase también la nota n° 9.

¹³ Chris Anderson ve al futuro económico en los productos nicho, es decir en los elementos fractales que dentro de los segmentos del mercado apuestan menos a la masificación que a la especialización y particularización. Este diseño de los productos a medida del cliente tiene más potencial de satisfacción –y conforma algo así como la estela de un gran buque de carga.

lugar, supone una larga historia de esta medida de la comunicación, y hasta una dimensión antropológica, decididamente no sólo tecnológica, hecha patente en los *Flugblätter* (Downing 2010: 2), los panfletos revolucionarios, el arte callejero, los afiches, los movimientos de cine documentalista,¹⁴ las radios comunitarias, etc. Downing entiende como micromediáticos también a los pañuelos que visten las Madres de Plaza de Mayo para recordar a sus hijos e hijas que fueron víctimas de la desaparición forzada en Argentina, y a otras estrategias que enfrentaron y denunciaron a sistemas represivos. De tal forma, se supone una cercanía de estas prácticas con lo micropolítico¹⁵, entendiendo como micromediática una manifestación y “movida” que haga uso de códigos para introducirlos en sus intentos de visibilización, y que se sirva de la técnica del enlace con la que los “anunciantes”¹⁶ dejan huellas potentes y se hacen notar de forma rizomática.¹⁷

14 Para hacer más patente la lógica micromediática ahondaremos en el caso del cine documentalista. Un ejemplo es el cine piquetero, también llamado videoescrache, práctica que surgió en Argentina con la crisis económica y social del cambio de siglo y rápidamente adquirió un grado bastante alto de profesionalización. El cine piquetero se basa en la participación de personas afectadas por los efectos de la política neoliberal en la producción de documentaciones sobre éstos mismos. Es un movimiento mediático intervencionista que tiene el fin de denunciar y transformar la realidad social bajo crítica. Al cine piquetero lo caracteriza una producción no-convencional, desjerarquizada, horizontal, la proximidad (subjetiva y/o colectiva) al objeto de representación y análisis y a su vez una distancia impuesta por el dispositivo medial, la cámara. Tiene precursores en el Tercer Cine, El Cine Liberación o el Cine Base de los años sesenta y setenta del siglo xx, pero comparado con éstos es más radical en lo que la coparticipación del (espacio) público respecta. Además, es sumamente apto para el internet, y en especial para portales como YouTube. Su existencia se debe no solamente al surgimiento de los nuevos movimientos sociales, sino además a la mayor accesibilidad de los medios requeridos, las cámaras, que justamente entraron al mercado debido a la política neoliberal. Su uso “insurgente” por ende puede ser entendido como micromediático en un sentido variado del término: se basa en la apropiación de un producto convencional del mercado, ignora las reglas del trabajo periodístico y fílmico institucionalizado, y se nutre en primera línea de las redes de difusión que provee la WEB. Como fenómeno micromediático por lo demás da fe de la creciente visualización de la cultura de información (y contrainformación).

15 Como micropolíticas se definen las formas y estrategias minoritarias de poder o toma de poder caracterizadas por la organización informal, la cotidianeidad, lo lúdico e inclusive la anomía. Los movimientos micropolíticos se articulan mejor cuando no hay instancias controladoras ni instrucciones directivas; las iniciativas micropolíticas (la toma de fábricas o la organización de grupos de derechos humanos) por supuesto no siempre conservan plenamente lo micropolítico e inclusive se deforman, experimentando tomas de poder convencionales y jerárquicas.

16 Aquí el sujeto que aplica estrategias micromediáticas es una metonimia del “anunciante” comercial.

17 Gilles Deleuze y Félix Guattari, en *Milles plateaux*, plantean un análisis del poder y proponen un modelo micropolítico del mismo como también una micropolítica del

Efectivamente, los dos aspectos más fundamentales para entender a lo micromediático son el uso de la expresión comprimida y la conexión, y con ello la producción de una “comunicación horizontal” (Downing 2010: 15). No obstante, se ha de remarcar que la comunicación micromediática se sirve, sin duda, de “canales” (neutrales) de comunicación. Por lo tanto es todo el “tejido y (la) textura cultural” (Downing 2010: 17) que le sirve como contexto en el cual realmente organizarse como comunicación móvil o “multitud instantánea”.

Las numerosas denominaciones existentes para lo micromediático – medios alternativos, civiles, tácticos, independientes, contrainformativos, participativos, sociales, etc.– surgen de un gran y variado intento de investigación, y esto a pesar de que “en general lo demasiado ‘nano’ (o micro) (pareciera no) merecer el gasto de energía que requiere la investigación” (Downing 2010: 6).¹⁸ Las mencionadas denominaciones, algunas más precisas, otras refutables por eufemísticas o romantizantes, otras a su vez intencionalmente anti-definitorias (“medios tácticos”, Lovink 2002: 268)¹⁹ o retóricas e ideológicas (“medio independiente”), se caracterizan por un intento de atrapar algo escapadizo, irritante y en parte desvalorizado como trivial. Quisiéramos enfatizar esta cualidad escurridiza, o “dinámica” para hablar del micro-impacto, cuyas características podrían ser:

1. la cercanía, la conectividad, la circulación } en términos de espacio
2. la instantaneidad, la interruptibilidad, la secuencialidad } en términos de tiempo
3. la condensación de intereses, un alto nivel de reconocimiento y accesibilidad, la intervencionalidad, *bottom up* } en términos de funcionamiento y efecto

Estos tres niveles de lo micromediático conforman una estrategia contra “la falacia del gigantismo” (Downing 2010: 24) y a favor de lo cotidiano y “ordinario” (Rennie 2006: 41), aspecto que asimismo implica que los activistas micromediáticos no tengan fines de lucro, y menos de grandes

deseo, dentro de cuya matriz (rizomática) se fomentan, en el subsuelo del sistema macropolítico, impulsos y pulsaciones a la larga poderosas (Deleuze/Guattari 1980).

18 Esto se debe a que –más allá de las unidades de medida publicadas por el BIPM– la escala pequeña rehuye la definición, y se presta menos para crear estándares (Downing 2010: 20).

19 Lovink enfatiza la dinámica de las alianzas temporales, efímeras –por ende poco definibles. También su denominación, por pretender definir algo indefinible, es criticable.

ganancias. Para que haya un intercambio acerca de este consenso, se necesita de plataformas de comunicación (Rennie 2006: 35) en las cuales se articula y se difunde un saber específico. La plataforma en este contexto es una noción metafórica, que no habla tanto de un espacio de posicionamiento elevado por sobre un sistema inferior, sino más bien denomina un sistema operativo, en el cual se desarrollan y desde el cual se comunican y se comparten (o: se “lanzan”) informaciones justamente acerca de cómo operar. El micromedio reclama conocimientos respecto a lo que según los criterios canónicos no es necesario ser visibilizado. De tal forma, imparte una conciencia propia, y se compromete por la semantización de lo oculto/ocultado. El objeto del micromedio por ende es lo que yace en las profundidades, en las áreas que no tienen cobertura macromediática, y lo que se suele llamar *bottom of the iceberg*. A continuación veremos cómo esta imagen se traduce al mundo de la microficción.

5. *The bottom line is...: el micro-impacto del iceberg que se cruza con el “texto mayor”*

Abordado ya al inicio de este artículo lo cuasi-oceánico de la Web, valga aludir a la imagen del Titanic en su colisión con el iceberg que utiliza Fabián Vique para ilustrar la fuerza subtextual de la microficción, y en especial del microrrelato (Vique 2004). Vique por supuesto remite a Ernest Hemingway y a la “escritura de la omisión” de este autor, o la así llamada *iceberg theory* (Smith 1983), para dar una idea de la potente invisibilidad de lo no dicho que yace debajo de la magnífica visibilidad de aquella parte del texto sí digna de moverse en la superficie (como lo dicho). A la par el modelo del iceberg se presta para ilustrar “cómo en la minificción lo sugerido sostiene lo dicho” (Vique 2004: 83), y que, como por su parte fundamentó Hemingway, el mundo sumergido arrastra fuertes cargas subtextuales que reclaman un trabajo hermenéutico más profundo.

Vique pinta al Titanic como una especie de monstruo –metonímico– de los grandes textos canónicos, y habilita al iceberg como el microtexto que se le pone en el camino. Si tomamos en consideración las características micromediáticas que enumeramos en el capítulo cuatro, –la cercanía, la conectividad y la circulación; la instantaneidad, la interruptibilidad y la secuencialidad; la condensación de intereses, la optimización del reconocimiento y la accesibilidad (y su efecto de horizontalidad, o *bottom*

up)— y las transferimos a este cuadro en el cual se cruzan: un témpano (cuya existencia se debe a la descarga de las plataformas de hielo que constantemente eliminan su carga) y el gran transatlántico hundido en 1912, al formato literario micro y en especial al microrrelato, nos percatamos de varias similitudes significativas entre lo que produce su micro-impacto y lo que alienta al impacto de los micromedios en general.

Sin poder dedicarnos aquí con lujo de detalle clasificador y diferenciador a la microficción y sus subgéneros (Lagmanovich 2006; Zavala 2005; Koch 2004)²⁰, nos limitamos a entender especialmente al microrrelato como un texto narrativo ficcional, de limitada o mínima extensión. De acuerdo con Lagmanovich identificamos al género como (tras)lúcido; también confesamos que de vez en cuando nos deja “helados”. Con la carga de nuestras lecturas canónicas a cuestas, nos cruzamos con él como el Titanic se cruzó con el *iceberg*; el desafío de enfocararlo correctamente para poder explicar qué es, y no hundirnos, pese a que el inventario de sus orígenes y características actuales realizado por un buen número de eruditos y eruditas, es grande.

6. El peso propio de la microficción

El experimento de poner los aspectos característicos de la microficción en cortocircuito con las características esbozadas para el entendimiento de los micromedios, debería ayudar a cerrar alguna laguna en la investigación de este género. Valga como prueba la siguiente (tentativa) catalogación de algunos aspectos del micromedio literario:

- su extensión intensa y la función operativa del *in medias res* lo aproximan —inclusive lo impulsan— a su objeto de narración como tam-

²⁰ David Lagmanovich no solamente aclara las diferencias entre la minificción y el microtexto que entiende como cualquier tipo de texto de mínima extensión (incluyendo a anuncios publicitarios, notas de prensa, etc); por sobre todo recalca las características específicas del microrrelato como basadas en: 1. la condición ficcional, 2. la extensión textual (o cantidad de palabras), y 3. la narratividad (Lagmanovich 2006: 23-31). A la vez el autor no distingue, como sí lo hace Dolores Koch, el microrrelato del microcuento. Lauro Zavala introduce la noción del cuento mínimo, y parte de la “minificción” —que según él designa textos de no más de 400 palabras— como denominación básica (Zavala 2005: 89-90). Su valiosa sinopsis considera los formatos y géneros textuales de extensión mínima, incluidos los extra-literarios.

bién a su destinatario (> cercanía, instantaneidad, interruptibilidad, intervencionalidad);

- su reducida extensión lo hace ser rápidamente captable para la primera clasificación (visual), precedente a la lectura (> óptima tasa de reconocimiento);
- su formato es apto para la conectividad: dispara una economía del enlace y de la circulación y lo pone a un nivel alto de complicidad intertextual (> secuencialidad, accesibilidad, condensación de intereses).

Todos estos aspectos deberían ser puestos a prueba con ejemplos, ejercicio para el cual no hay espacio en este artículo. Sin embargo queremos esparcir algunos distintivos que los hagan más palpables. Por ejemplo, la microficción es secuencial y además “comunitaria”, si pensamos en la creciente comunidad bloggera dedicada a ella como además en las lecturas y concursos que la celebran y que “disparan” cadenas de microrrelatos dedicados a un mismo tema.²¹ Este rasgo nos remite a los aspectos micromediáticos que enumeramos en el capítulo cuatro bajo el rubro 2) y 3) y nos permite confirmar la categoría de la *Schwarmintelligenz*, o la de una red de *prosumers* de la microficción que imaginamos como una especie de “club” de juego, muy profesionalizado en los pases intertextuales.

La instantaneidad, un aspecto temporal nombrado bajo 2), es recalcada por Luisa Valenzuela, cuando dice que el microrrelato es un “rábano recién arrancado de la tierra” (Valenzuela 2004: 7); de ella se desprende también la interruptibilidad, mencionada en 3), calidad que además se debe a otros aspectos ya mencionados y se hace patente con el “asalto” que realiza el microrrelato, en cómo es capaz de sorprender. Lo abrupto de muchas construcciones microrrelatísticas anida en su afilada polivalencia, como demuestra el siguiente caso, titulado “Golpe”, de Pía Barros:

21 Las comunidades hispanohablantes dedicadas a la microficción se caracterizan por un elaborado conocimiento de las reglas de juego —entre ellas los patrones de la composición, inmanentes a la producción del microrrelato, y los de la compartición de la puesta en práctica de estas reglas. Esta distintiva la encontramos además expresada a nivel paratextual en muchas obras, por ejemplo dentro de un volumen en el cual aparecen variaciones de un mismo objetivo temático, a las que a su vez recurren otras obras con sus propias variaciones —entre otros casos famosos el “Cuento de Horror” de Juan José Arreola (Obligado 2001: sin paginación, cuento n° 163) que tuvo una gran resonancia intertextual. A menudo las variaciones temáticas de una autoría están conectadas por títulos enumerados, p. ej. “Quijotesca I”, “Quijotesca II”, etc. (Romagnoli 2011: 121-125), o “Final feliz 1”, “Final feliz 2”, etc. (Nassr 2011: 77-78).

–Mamá– dijo el niño, –¿qué es un golpe?– Algo que duele muchísimo y deja amorotado el lugar donde te dio. El niño fue hasta la puerta de casa. Todo el país que le cupo en la mirada tenía un tinte violáceo (en: Obligado 2001: sin paginación, relato n° 148).

Los aspectos elegidos comprueban que el microrrelato es más un optimizador de requisitos que un texto literario de por sí; debe tener el *management* de intereses que tienden hacia el destinatario/la destinataria. No obstante en la microficción parecen más notables, esos aspectos se efectúan en una cualidad casi “enganchadora”, ya que el microrrelato en tendencia insita a querer leer más y más de sus pares (o inclusive a componer uno propio, ponerlo en circulación). Por supuesto, estas características sólo adquieren valor si el microtexto se encuentra en un respectivo contexto, en un tejido cultural y mediático que le sea propicio. Si aplicamos además el concepto de la ergodicidad literaria, conforme a la cual un texto ergódico se define por implementar una lectura no lineal, trabajosa, podemos comprobar que el texto literario micro, en comparación con el texto “mayor”, de hecho impulsa otras dinámicas de la recepción cuyo grado de dificultad inclusive impide una lectura trivial (Aarseth 1997). Pero como Downing advierte que los micromedios por el contrario tienen la fama de tender hacia lo trivial (Downing 2010: 20), y nosotros no queremos incurrir en el intento de definir lo “trivial”, quisiéramos apuntar más bien a otro aspecto propio de la microficción que es comparable con lo micromediático: la categoría de lo viral. Importada de la cultura del marketing y de la lógica de la comunicación de las redes sociales, “viral” significa “transmisión *express*” o “comunicación epidémica”. Su aplicación en el terreno de la microficción se justifica por varios de los aspectos genéricos que expusimos, y ante todo respecto al *management* temporal del género.

Tras esta inventiva de enmarcar la microficción en la tipología más general de lo micromediático, es decir, de las estrategias mediáticas y de comunicación, de organización por enlaces y de expresión comprimida con fines políticos y sociales, queda preguntarse si la literatura micro podría ser igualmente tildada de alternativa, civil, independiente, participativa, etc. Sin duda la característica más general de la relación que establecimos entre lo micromediático y lo microliterario o -ficcional, reside en la categoría del impacto de los microsistemas ante los sistemas mayores, en su flexibilidad y el gran número de distintivos potentes que mencionamos y en que ambas ramas de investigación –la literaria dedicada a la microficción y la que se dedica a los micromedios– están conformes en que las producciones y las

dinámicas a escala micro demandan y merecen un gran gasto de energía investigativa. Una de las particularidades de la microficción, empero, reside en que luce mecanismos muy elaborados de eliminación de carga: su fórmula es la del menos es más. Y esto decididamente le da un peso propio.

7. Del supuesto hundimiento del Titanic a la piratería o la autonomía temporal

Con su noción de los “medios tácticos”, Geert Lovink propone un instrumento denominativo que sea capaz de captar la naturaleza pasajera y explícitamente veloz de los movimientos micromediáticos, y cuenta entre sus impulsores a los piratas informáticos, a los artistas y los activistas (Lovink 2002: 268). Hakim Bey por su parte enfatiza la “autonomía temporal” de los movimientos que él denomina *poetic terrorism*, *art sabotage*, etc., y demuestra que todos ellos se sirven de comunicados micromediáticos para anunciar sus intereses (Bey 1985). Llama la atención la categoría de la autonomía temporal, ya que pareciera corroborar la hipótesis de que la aspiración a una autonomía absoluta no sería realmente compatible con las convicciones micromediáticas. De tal forma, si situamos la microficción en el mencionado cuadro teórico empírico, no solamente pintado por Downing, sino también por Lovink y Bey, no asombra una observación como la de Flavia Company de que no hay editorial que quiera publicar microrrelatos realmente micromediáticos, a saber: editados en páginas sueltas y por ende genéricamente autónomos, es decir, sin el soporte convencional del libro.²² No hay lugar a dudas de que el microrrelato no es un *croquis*, un pre-texto, sino un formato literario autónomo y además especial, que merecería un formato de publicación propio (Lagmanovich 2006: 13). Pero el principio titánico, pese a la honrosa existencia de editoriales que demuestren afición a la microficción, es el del mercado hegemónico. Solamente él tiene la autonomía de concederle a las manifestaciones menores ciertos nichos de expresión, por ejemplo en forma de libros de microficción de

²² Idea expresada por la autora en un taller de microficción en el marco del encuentro internacional “Literarische Brennpunkte. Mikrotex te aus Lateinamerika und Europa”, llevado a cabo el 22 y 23 de octubre de 2011 en la casa de literatura Lettrétage, Berlín; <<http://literarischebrennpunkte.wordpress.com/start-2/>> (15.04.2011). Representaron la microficción en lenguas hispánicas las autoras Company, Patricia Esteban Erlés, Ildiko Nassr, y Juan Romagnoli.

formato reducido y tirada limitada, que se publican bajo la condición de que sigan adelante los proyectos de gran tamaño.

8. La escala exacta para la futura investigación de la microficción

Para concluir, quisiéramos cuestionar si las miradas investigativas dirigidas a la microficción eligen la medida exacta, adecuada, para hablar de su objeto. En general los trabajos de análisis –incluido este artículo– siguen trayectos de “larga estela”. Aunque no hayamos profundizado en las características temáticas y poético-retóricas propias de la microficción para darle más espacio a su asignación dentro de lo micromediático, a esta altura de nuestro estudio finalmente sí podría escapársenos el ademán macro-argumentativo de resumir sus instrumentos más eficaces –lo sugestivo, lo proteico, paródico, etc.; las estructuras elípticas y metalépticas, las construcciones narrativas anafóricas y epifóricas– y el impulso de asociarlos con las respectivas tradiciones históricas –la epigramática, las narrativas mitológicas, la inclinación a lo fantástico, etc. Reconocemos que este artículo mismo es la prueba de cuán difícil es hablar de la microficción en formato reducido, y de que la búsqueda de un modelo clasificador para la microficción por una tradición de nuestra disciplina, recurre a un aparato científico que suele ser “macro”. Quisiéramos cerrar con el siguiente microrrelato de Luisa Valenzuela:

Pregunta: Quién capitanea el bergantín de tres mástiles que navega señorial sobre los espejismos? Respuesta: El pirata Morgan y su señora la Fata Morgana (Valenzuela 2007: 343).

Y responderle con un micro académico, autocrítico, que enfatiza el desiderátum de una micro-investigación de la microficción ante los formatos académicos establecidos: “Pregunta: Quién capitanea el titanic de la investigación literaria que se abre paso por las aguas heladas y se encuentra con el iceberg del microrrelato? Respuesta: una comunidad que otea el horizonte con grandes expectativas y goza de su estela, pero aun no encuentra la entrada exacta al puerto.

Otra observación más: también podrían ser objetos de estudio las publicaciones de investigación sobre la microficción y los respectivos micromedios de publicidad (programas de simposios, volantes de lecturas). En general, la simbolización visual impartida por estos medios recurre a dis-

positivos de la microscopía, para hacer patente que su objeto está fuera del rango de la resolución perceptiva natural o por lo menos de una percepción satisfactoria; a menudo se evidencia un deseo por imágenes potentes que transmitan lo que a simple vista no es captable, o que por lo menos amplíen la representación natural mediante un microscopio o una lupa (o una piedra de lectura). Con vistas al avance de las técnicas métricas que incluyen lo nano y otros submúltiplos de unidades métricas como lo pico (la billonésima parte de una unidad), estos dispositivos simbólicos ya parecen nostálgicos. Tanto más podemos cuestionar si no hace falta invertir en el desarrollo de un Sistema Internacional de Unidades para la medición de la micro-, la nano- y la futura picoficción; y si acaso no haría falta una aproximación más acorde a la escala de estos futuros objetos.

Bibliografía

- AARSETH, Espen (1997): *Cybertext: perspectives on ergodic literature*. Baltimore/London: The Johns Hopkins University Press.
- ANDERSON, Chris (2006): *The long tail: why the future of business is selling less of more*. New York: Hyperion.
- BEY, Hakim (1985): *T.A.Z.: The temporary autonomous zone, ontological anarchy, poetic terrorism*. New York: Autonomedia.
- CALVINO, Italo (1988): *Lezioni americane: sei proposte per il prossimo millennio*. Milano: Garzanti.
- DELEUZE, Gilles/GUATTARI, Félix (1980): *Milles Plateaux – Capitalisme et schizophrénie*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- DOWNING, John (2010): “Nanomedios de comunicación”, texto preparado para la conferencia *Medios comunitarios, movimiento sociales y redes*, organizado por la Cátedra UNESCO de Comunicación InCom-UAB y el Centro de Estudios y Documentación Internacional de Barcelona (CIDOB). <http://www.portalcomunicacion.com/catu-nesco/download/2010_DOWNING_NANOMEDIOS%20DE%20COMUNICACION%20C3%93N.pdf> (17.04.2013).
- ETTE, Ottmar (ed.) (2008): *Nanophilologie: Literarische Kurz- und Kürzestformen in der Romania*. Tübingen: Max Niemeyer.
- FRASER, Nancy (1990): *Rethinking the public sphere: a contribution to the critique of actually existing democracy*. Milwaukee, WI: University of Wisconsin-Milwaukee, Center for Twentieth Century Studies.
- ____ (1997): *Justice interruptus: critical reflections on the “postsocialist” condition*. New York: Routledge.
- KOCH, Dolores (2004): “¿Microrrelato o minicuento? ¿Minificción o hiperbreve?” En: Noguerol Jiménez, Francisca (ed.): *Escritos disconformes. Nuevos modelos de lectura*. Salamanca: Universidad de Salamanca, pp. 45-51.

- LAGMANOVICH, David (2006): *El microrrelato. Teoría e historia*. Palencia: Menoscuarto.
- LOVINK, Geert (2002): *Dark fiber: tracking critical internet culture*. Cambridge, MA: Massachusetts Institute of Technology Press.
- MANDELROT, Benoît (1993): *Los objetos fractales. Forma, azar y dimensión*. Barcelona: Tusquets.
- NASSR, Ildiko (2011): *Animales feroces*. Buenos Aires: Macedonia.
- OBLIGADO, Clara (2001): *Por favor, sea breve. Antología de relatos hiperbreves*. Madrid: Páginas de Espuma.
- RENNIE, Ellie (2006): *Community media*. Lanham, MD: Rowman & Littlefield.
- RODRÍGUEZ ESPERÓN, Carlos/VINELLI, Natalia (eds.) (2004): *Contrainformación*. Buenos Aires: Ediciones Continente.
- ROMAGNOLI, Juan (2011): *Universos ínfimos*. Buenos Aires: Macedonia.
- SIVERA BELLO, Silvia (2008): *Marketing viral*. Barcelona: Universitat Oberta de Catalunya (UOC).
- SMITH, Paul (1983): "Hemingway's early manuscripts: the theory and practice of omission". En: *Journal of Modern Literature* (Indiana University Press), 10, 2, pp. 268-288.
- VALENZUELA, Luisa (2004): *Brevs. Microrrelatos completos (hasta hoy)*. Buenos Aires: Alción.
- ____ (2007 [1980]): "Libro que no muerde". En: *Cuentos completos y uno más*. Buenos Aires: Alfaguara, pp. 291-431.
- VIQUE, Fabián (2008): "Un iceberg en la ruta del *Titanic*". En: Noguero Jiméñez, Francisca (ed.): *Escritos disconformes. Nuevos modelos de lectura*. Salamanca: Universidad de Salamanca, pp. 83-86.
- ZAVALA, Lauro (2005): *La minificción bajo el microscopio*. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional.